IL BARETTI

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II — N. 11 — Luglio 1925

Numero dedicato al teatro tedesco del novecento a cura di L. VINCENTI

IL NOVECENTO

In nessun campo artistico forse lo spirito tedesco sperò, dopo la guerra disgraziata di cogliere una più rapida e clamorosa rivincita come in quello della drammatica. A scorrere le cronache teatrali degli ultimi anni di guerra e di quelli immediatamente seguenti c'è da stupire di tanta audacia di speranze. L'arte drammatica non solo intendeva rinnovare la propria casa, ma anche soccorrere la vita, rifacendo le coscienze, restaurando gl'ideali, arredando di nuovi pensieri e sentimenti gli uomini ringiovaniti. « La sventura è sempre stata la leva più possente dello spirito germanico », diceva uno dei teorici deel nuovo dramma, e ricordava il fiore dell'arte in genere successo alla guerra dei trent'anni e del 1813 e il guaio successo alla fortuna del 1870. Mezzo di risollevamento fra tutti ottimo la scena, perchè solo essa poteva ridestare colla finzione tragica il senso religioso necessario alla ricostruzione. Quel medesimo teorico però, quando dall'alto del suo profetico monte indagava le vie per far risorgere il teatro, finiva per dichiarare che la salvezza doveva venire dallo spirito della... danza. E altrettali topolini uscivano dai parti di altre montagne. Una illimitata fiducia accreditava tutte le fantasie. Poichè la politica credeva d'aver nel teatro il più prezioso alleato, si sentirono annunziar dalla scena le più riuscite rivoluzioni. Nell'anno di grazia 1925, sei anni e mezzo dopo la catastrofe, Hindenburg è eletto capo dello stato tedesco, e il teatro drammatico della Germania è un campo di stoppie. S'era abolita ogni differenziazione gerarchica scavando soltanto un'invalicabile fossa verso il passato; s'era rinunciato ad ogni critica come nefasta alla creazione (e i critici, per la paura di restare indietro s'eran trasformati in maniloquenti giustificatori d'ogni « tentativo »), si era sacrificato tutto al « movimento »; ed ora, fiaccate le orgogliose speranze, sgonfiata la vescica del « movimento », chi mantiene il campo è qui e là qualche talento che ha proceduto per una sua strada, e le strade, — a non lasciarsi ingannare dalle frascate — son dei sentierini or no or si d'alcuni passi appena avanzati oltre il fossatello divisorio del passato.

Senza irridere a quella fede che, pur nella sua precipitosa ingenuità, è degna di simpatia, non si può non avvertire subito ch'essa nasceva, o almeno giganteggiava così vigorosa da un curioso errore di valutazione: frutto di stanchezza e di disperazione, d'anime oppresse e di nervi esasperati, veniva creduta figlia di giovinezza e principio di nuova fortuna. E da un errore di presunzione: che, rimeritando Dio ogni fatica e ogni dolore, si avessero nuovi diritti sufficienti alla grazia d'esser gli eletti. Ma Dio rimerita nell'altra vita sempre, e in questa solo quando gli piace, e a volergli sforzare la mano c'è da esser puniti di sterilità. Forse anche a preparare la grande illusione han contribuito l'ipercoltura e lo storicismo, di cui la Germania soffre più d'ogni altro paese: notissimi ormai gli schemi e i processi d'una rivoluzione letteraria, notissimi i caratteri essenziali del proprio paese, quasi a dire quegli archetipi evolutivi a cui con periodica vicenda si ritorna, — è facile a degli spiriti smaniosi di novità, lavorando d'immaginazione, imbastire la macchina di nuovi rivolgimenti artistici. — L'osservatore pertanto deve essere attento non solo a scoprire i segni esteriori di novità, bensì ad avvertire anche la stanchezza che eventualmente li abbia generati, e l'artificio che li abbia ingranditi e complicati. Non voglio dire con questo che ragioni storiche, e importanti, nella fortuna dell'espressionismo non ci siano state. Non avrei preso la penna in mano altrimenti. Dico che corrono tempi, che lo storico, se non vuol lasciarsi trappolare dai lisci e dai gonfii, non può più lavorare senza una spugna e uno spillo.

Per quanto non gli manchino tratti comuni col resto del teatro europeo contemporaneo, si deve da bel principio stabilire, che il dramma tedesco degli ultimi anni ha uno spiccato carattere germanico. Chiamandolo senza differenziare col nome corrente di « *espressionismo* » (1), occorre dire infatti che esso rappresenta il riaffiorare di quell'onda romantica che è da secoli (e non soltanto dalla fine del 700) uno dei fermenti più caratteristici della letteratura tedesca. Al trionfante naturalismo della seconda metà dell'800 anche la Germania si era piegata; e non è chi non sappia come Ibsen avesse trovato in Otto Brahm il suo più perfetto *régisseur*, e qual energico lavoro di ringiovanimento artistico significasse la *Freie Bühne* berlinese. Il più illustre campione di essa però Gerhart Hauptmann mostra già in alcuni de' suoi primi drammi (nella « Campana sommersa » per es.) un'insoddisfazione della realtà, una tendenza al fantastico, che tradiscono il misticismo romantico. Assai presto dunque era cominciata la reazione. Nautra e realtà, gl'ideali esaltati dalla nuova scuola, i quali avrebbero dovuto per sempre richiamare dal cielo alla terra gl'irrequieti Germani, venivan di nuovo ansiosamente interrogati per la brama insopprimibile dell'al di là.

(1) Limitandomi a parlare del dramma espressionista trascuro di proposito quegli autori anche illustri ed operanti, che hanno proseguito in indirizzi d'arte già noti, naturalistici, neo-romantici o classicisti. Si tenga presente che in questo novero sono opere egregie come, per far due soli nomi, la deliziosa commedia di Hofmannsthall *Il difficile* e il nobile dramma lirico di Rud. Borchardt *L'Annunciazione*.

Wedekind.

A due anni di distanza dal primo grande successo di Hauptmann, nel 1891 Frank Wedekind scriveva il « *Risveglio di primavera* ». Un buon decennio nondimeno doveva aspettare Wedekind per incominciar a richiamare l'attenzione sopra di sè ed esercitare un'influenza sul teatro. In quel decennio la Germania doveva avviare i suoi più memorabili progressi nella tecnica, nell'industria, nella conquista del mondo, e doveva, col parallelo impoverimento progressivo del suo patrimonio ideale, giustificar meglio la dissolvente ironia wedekindiana. Tesa nello sforzo del successo esteriore, splendida ma corrotta e pur legata ancora (per inerzia, calcolo ed egoismo) nell'armatura delle vecchie formule morali, la nazione vittoriosa andava creando una sempre più terribile contraddizione tra la propria vita e la propria anima. Quanto più energica quella, tanto più arida questa; mentre quella consentiva ai favoriti della sorte ogni capriccio, questa pesava ogni giorno più dolorosamente agli esclusi ed ai sensibili. Soprattutto ne soffrivano i giovanissimi. La radice profonda dell'arte espressionista sta appunto (ed è il suo titolo maggiore di merito l'averne preso coscienza) nel contrasto tra la sete di verità delle nuove generazioni e l'inaridimento del vecchio idealismo germanico sacrificato al Moloch del successo. Il *Risveglio di primavera* dà voce per la prima volta a tal dissidio. Per vero una singolare voce. Tragedia della pubertà, il suo intimo significato minaccia di restar soffocato dal turbamento sensuale, che la pervade. Un realismo tra ingenuo e cinico, un'ironia caricaturale, uno scioglimento artificiosamente romantico gettano ombre dubbie sul pathos tragico. Si è che Wedekind, divinato il problema cardine del dramma futuro lo imposta e lo risolve (e lo si capisce meglio nei suoi successivi lavori) in modo adatto essenzialmente al suo temperamento e alle sue teorie. Anche per lui la parola d'ordine era: natura, non però la natura riprodotta con fedeltà veristica, bensì l'istinto. Il suo teatro è celebrazione dell'istinto e polemica contro i nemici di esso. I quali nemici essendo, nell'ordine sociale, i tutori delle convenzioni e delle iprocrisie vantate come leggi morali, la sua lotta vale precipualmente contro la moralità. L'appello all'istinto è l'elemento romantico di Wedekind, elemento che aveva avuto la sua ultima grande celebrazione nell'*uomo dionisiaco* di Nietzsche. Qual distanza tuttavia dall'uomo nietzschiano! Perduto il gusto delle forti virtù, isterilite le nobili sorgenti sentimentali, divenuto ogni bene materialità, ogni dovere schiavitù, ogni desiderio piacere violento o tormentosa privazione, il nuovo eroe è una donna che si chiama Lulù, un essere elementare che non conosce nè legge, nè pudore, nè amore e che vuole soltanto la soddisfazione sfrenata dei suoi appetiti. Lo sfacciato trionfo di Lulù deve mostrare come siano ridicoli gli uomini nelle varie maschere impostesi per occultare la loro natura e per negare che la radice dell'umanità è nell'istinto sessuale. Qui è il limite di Wedekind. Mosso per un'utile battaglia d'emancipazione, andò poi man mano imbozzolandosi in una serie di paradossi, i quali gl'impedirono di scorgere la cercata verità. Immoralista per odio della falsa morale, non seppe poi uscire dalla formula: « Anche la carne ha il suo spirito ». Ma un rigoroso distruttore egli era, e la sua opera fece scuola.

Non importa qui indicare quali siano stati i suoi epigoni. Importa invece dire come tutto il seguente teatro tedesco ne abbia risentito influenza. Un atto d'accusa contro il mondo dei vecchi e dei padroni alzato dai giovanissimi offesi nei loro più sacri diritti era stato il *Risveglio di primavera*, — e un analogo atto d'accusa e un'analoga nostalgia d'anima sono tra i motivi fondamentali dell'arte futura. Già in Wedekind quell'atteggiamento iconoclasta corrispondeva, — per quanto riguarda la materia artistica, — ad una scomposizione della realtà. I netti limiti di questa vacillano, i suoi valori più solidi svaniscono; una luce fantastica, artificiale dà alle persone, ai conflitti, alle cose l'aspetto di fantasmi e visioni. Il dramma ha d'ordinario una linea rigida (vuol condurre all'assurdo una situazione immaginativa con dei personaggi che potrebbero definirsi delle marionette cariche d'istinti), e nondimeno trascorre labile, patetico a dispetto d'ogni violenza, come una ballata. Le scene sono permeate d'un fiato acre, che dà quasi ad ogni situazione il sapore del grottesco, e d'altra parte sono tenute insieme da un ardore, che sembra voler sconfessare la brutalità delle parole. Logica ed immaginazione, cinismo ed abbandono passionale fanno un miscuglio ibrido, dal quale si è attirati e respinti ad ogni momento. Quest'arte s'imparerà da Wedekind. La sua unilateralità sarà biasimata, i suoi sofismi presto smascherati, ma al fascino di quegli spettacoli del caos dell'anima ch'egli propone nesuno saprà sottrarsi. Spesso quel caos liberatore si riduceva a un semplice capovolgimento dei valori morali: gli onestuomini condannati come imbecilli, o ipocriti, o impotenti; degni d'interesse e di simpatia solo gli avventurieri, i violenti affermatori di sè. Inoltre stabiliva, — nei riguardi dell'arte, — una deplorevole confusione tra cose etiche e cose estetiche, tra arte e non arte, tra giudizi di valore e mode sentimentali. Eredità pericolosa per l'avvenire. Significava però altresì quel capovolgimento una libertà e un'audacia, di cui cominciavasi davvero a sentire il bisogno, e un singolare incitamento della fantasia, — e si trattasse magari ora piuttosto di malsana immaginazione. All'ingrosso erano i bisogni e le droghe dell'avvenire.

Alla materia nuova corrispondeva una tecnica nuova. Disarmonia, violenza, rapidità dovevano essere le caratteristiche di simile tecnica; onde i critici incominciano a parlare di dinamismo. Lo stile però, pur aspirando alla massima oggettività, ha spesso un tono tra elegiaco e untuoso. E' la tendenza wedekindiana a confessarsi per bocca dei personaggi drammatici e a predicare delle teorie. Le quali essendo così povere di verità umana furono poi dimenticate. Anche perchè la contenuta angoscia, che le rendeva interessanti e dava loro, a tratti, efficacia lirica, aveva trovato un più possente interprete nell'altro grande dominatore del teatro tedesco negli anni di guerra. Augusto Strinberg.

Strindberg.

Sebbene lo svedese fosse quattordici anni più vecchio del tedesco, e i suoi lavori naturalistici fossero già prima ben noti in Germania, il suo influsso decisivo qui lo esercitò solament edopo di Wedekind. Di questi in certo senso egli fu il continuatore, sviluppandone talune tendenze, con una energia però senza paragone. Così grande fu il suo influsso sulla generazione tedesca della guerra, da venir paragonato a quello di Rousseau sugli *Stürmer und Dränger*. Accenno al ravvicinamento, esageratissimo, per far capire all'ingrosso l'importanza di Strinberg, considerato da certuni padre dell'espressionismo. Il suo mondo poetico è, dopo l'abiura del naturalismo, non meno ristretto del wedekindiano. Anche in esso la donna al centro, anzi la moglie rivelantesi la nemica dell'uomo colla sua astuzia e cattiveria demoniache. La vita umana si riduce ad una lotta tra i due opposti principî, nella quale il soccombente è sempre il più capace di dolore, l'uomo: La rappresentazione di questo dolore è la sostanza del dramma; una voluttà di dolore spinta oltre ogni limite. Gli eroi dello svedese pare non si sentano vivere se non quando sono dilaniati dai tormenti, dai quali si lasciano scarnificare fino ad esser ridotti un gomitolo di nervi. La volontà s'inalbera invano; sempre proclama la lotta, e sempre è sconfitta. Gli ultimi vestigi della realtà ancora rispettata da Wedekind si struggono, l'universo si popola di larve. E l'universo è un deserto, il deserto dell'anima insaziata di martirio e schiava dell'allucinazione. Quando tutto è perduto s'invoca come salvatore l'estasi. La creatura non è più capace di vita e si rifugia in Dio. Il dramma, che aveva presentato la storia di un visionario si chiude con una visione. Impressionante storia convien dire, anche se monotamente ripetuta d'opera in opera, e suggestiva visione. Strindberg è un mago della scena, e soprattutto sa dare quell'indefinibile atmosfera che i tedeschi chiamano col nome di *Stimmung*. Parrebbe nondimeno che una siffatta materia sempre autobiografica sconsolata elegia d'un naufrago, fosse la meno adatta per eccitare all'imitazione dei giovani. Ma i giovani tedeschi, che presentivano già nell'afa l'avvicinarsi della grande tempesta o che la soffrivano furono attratti da quell'incolmabile dolore collo stesso impeto, col quale il destino trascinava alla rovina il loro paese. Quell'eloquente disperazione dava parola alla loro confusa disperazione; quell'amareza d'esilio sulla terra, quella fuga della realtà nell'estasi allargavano a fiume la riscoperta vena romantica; quella sconfitta dell'anima sotto la persecuzione d'un odio maligno o sotto il tirannico peso delle cose destava sentimenti quasi fatti dimenticare dalla miseria del tempo: pietà di sè stesso e amore. Che fosse fragile amore, quel che nasceva da tante macerie e tanta debolezza di spirito non si sapeva vedere. Qual'altra formula bandire, poichè l'impazienza giovanile stanca di negazioni voleva ricominciare a costruire? Le tendenze di ogni ramo dell'arte concordavano nel rigetto degli ultimi resti di naturalismo e in un cammino che, opposto all'impressionistico, derivasse ogni sostanza dall'interno dell'anima creatrice. Il canone: « Tutto dall'anima », corrispondeva all'esigenza dell'amore, e invece della natura poneva sul trono Dio. Con una temerarietà non sai dire se più commovente o ridicola si dà principio alla *Jünglingszeit*, davvero analoga per certi rispetti a quella dello *Sturm und Drang*. Wedekind aveva fornito la tragedia della pubertà; gli espressionisti forniranno la tragedia d'una incantata gioventù.

Tecnica e drammatica.

Un valoroso critico tedesco, Herbert Jhering, ebbe a scrivere qualche anno fa: « L'espressionismo è appena agli inizi, è ancora tecnica». Lasciamo andare la parte profetica del giudizio, e contentiamoci di notare quanto di acutamente vero è nel resto. Proprio, alla fortuna del nuovo indirizzo d'arte contribuì moltissimo il fatto, che con esso si affermava una nuova tecnica. E' possibile tecnica e drammatica? Che sia comodo praticamente e lo si faccia tanto spesso e a cuor leggero vorrebbe ancor dir poco. Ma, come pur stia la questione generale, non infondata è la distinzione nel teatro moderno, dove il *régisseur* ha ormai acquistato sì grande potere da diventare un inevitabile collaboratore dell'autore; e giustificata è anche perchè essendo la presente un'epoca di trapasso assai più ricca d'intenzioni che capace di realizzazione, il poeta stesso, cercando di supplire cogli artifici di struttura, colle didascalie e lo stile e la lingua forzatamente originali alla povertà creatrice, si fa già da sè quasi in ogni opera il sollecito *régisseur* di sè stesso.

Wedekind e Strindberg vennero studiati anche come maestri di tecnica. A chiarir la quale, e insieme a fissarla, ebbero parte massima quei direttori di teatro, che con e dopo Max Reinhardt si possono chiamare i veri padroni della scena tedesca. Porterebbe troppo lontano discorrere ora, nonchè dei principali di costoro, ma delle evoluzioni del solo Reinhardt. Basti dunque il dire, che il geniale artista immediatamente adattandosi ai moti del tempo e interpretandone i bisogni, benchè non riuscisse mai a far dimenticare del tutto i suoi principî naturalistici, aiutò col suo eclettismo il nuovo dramma ad affermarsi sulla scena dandogli perfino una tradizione. Il *régisseur* dell'espressionismo, si badi, non è lui, si chiamerà piuttosto Leopold Fessner o Karlheinz Martin. Molto prima però dei successi di costoro le commedie di Shakespeare inscenate da Reinhardt erano già un tentativo di cercare nel gran padre del teatro germanico quella libertà e quella fantasia a cui la giovine generazione anelava. Un altro grande passo fu, colla recita di autori russi, la riscoperta di Lenz, Büchner e Grabbe, considerati subito dagli espressionisti come loro precursori.

Sternheim.

Mentre questi tentativi duravano richiamava sopra di sè l'attenzione un commediografo: Carlo Sternheim. Dopo un inizio lirico-sentimentale, rimasto non senza effetti anche in seguito, lo Sternheim si rivelò presto un ironista implacabile. Egli pure ce l'ha col filisteo tedesco. Dal 1908 al 1914 in una serie di commedie concatenate egli mette a nudo la « vita ironica » del borghese. Del piccolo borghese si tratta, depositario una volta delle migliori virtù familiari e sociali, ed ora in quelle

istupidite o a quelle infedele per avidità d'arrivismo. Sale a grado a grado l'eroe pagando senza scrupoli ogni conquista coi resti delle antiche virtù. Sull'ultimo gradino sta lo *Snob* prossimo a conquistare come capitano d'industria il mondo perfettamente cinico.

Se a questo punto è giunta la migliore Germania, quale sarà l'avvenire? Sternheim si propone la domanda, e in una commedia « 1913 », scritta pochi mesi avanti lo scoppio della guerra europea, chiaramente predisse la rovina, verso cui si marciava. Una sollecitudine etica non manca quindi al teatro di Sternheim; e tuttavia non han torto coloro che lo accusano d'aridità. Osservatore acutissimo, critico tagliente, il suo sarcasmo è così corrosivo da creare della realtà più precisa un grottesco irreale. L'effetto è aumentato dallo stile, il più sacrilego stile mai usato da scrittore tedesco, perchè la meticolosa compassatezza della lingua teutonica è sconvolta da elisioni, inversioni, epilettismi d'ogni specie. Dinamismo dovrebb'esser naturalmente questo. In realtà mostra meglio il fondo dilettantesco di Sternheim e quel difetto d'amore, che impedisce alla sua satira grandezza. Anzichè sdegnato della viltà dei contemporanei, lo sentì mezzo divertito e mezzo annoiato di scoprirli sotto gli orpelli così buffa, ridicola plebe. Dalla quale lo stacca, meglio che superiorità di carattere, certo freddo senso di decoro impostogli dalla lucida intelligenza, e la schiva raffinatezza d'un uomo educato signorilmente. Le sue nostalgie vanno al *dixhuitième*. Poichè gli è toccato di vivere durante le ineleganti crisi d'un'età plebea, egli si vendica facendo degli uomini tanti pupazzi e dei loro affannosi sforzi una piccola, stupida commedia umana.

Nè la guerra, nè la rivoluzione hanno mutato il punto di vista di Sternheim. Senza lasciarci fuorviare da nessuna infatuazione, egli ha perseverato nel suo critico atteggimaento, sicuro che l'uomo non cambia tanto presto e che, piantandosi in margine alla società ad osservarla traverso un monocolo sarcastico, c'è da continuare a divertirsi un pezzo. Angustie e fondamentali difetti a parte convien notare essere Sternheim uno dei pochissimi commediografi tedeschi contemporanei, i quali sappiano il loro mestiere e si facciano ascoltare con gusto.

L'ESPRESSIONISMO

Il primo dramma espressionista.

Preparatori in senso largo del nuovo teatro sono gli uomini dei quali s'è finora parlato. Come i tempi urgono, e gl'incitamenti di molte parti son subito seguiti, il prima e il poi cronologico non si lascian stabilire con precisione e non dicono molto. Nel 1912 apparve a stampa il primo vero dramma espressionista « *Il Mendicante* » di Reinhard Sorge (già scritto, si afferma, fin dal 1910). *Il Mendicante* è un appello. A raccontarne l'azione c'è da farsi un'idea inadeguatissima. E' insomma la tragedia d'un poeta, che non trova modo di far rappresentare le proprie opere perchè troppo diverse dal gusto corrente; ma trova aiuti da un mecenate, perchè rifiutandone l'offerta di sussidi per viaggi gli chiede di fondargli un teatro per sè solo; prossimo alla disperazione è salvato dall'amore d'una fanciulla; ha però l'inferno in casa, dove il padre pazzo consuma la madre e sè stesso di lenta morte, inferno dal quale il figlio cedendo alle preghiere paterne libera i genitori col veleno; poi vorrebbe il giovine incominciare in città una vita modesta, lavorando ad un giornale: due settimane bastano a mostrargli di non esser fatto per quel supplizio, e ritorna la disperazione; ma allora gli si illumina la coscienza della sua missione; poichè la ragazza colla quale convive vuol avere da lui un bambino, nell'estasi dell'avvenire liberatore ogni dubbio è dimenticato. L'azione è un pretesto per dar modo all'autore d'esprimere i triboli e le speranze della propria vita. Per quanta efficacia drammatica abbiano certe scene, in esse non culmina l'opera; creano atmosfera più che tensione tragica, sono sovraccariche di simbolismi (i simboli poi tipicamente espressionisti: il padre spirito dell'attività di cui è vittima, la madre spirito dell'amore, necessità della loro morte perchè il figlio possa vivere ecc.), costituiscono l'antefatto della parte davvero importante, l'annunciazione dell'avvenire.

Protagonista ed autore coincidono. Al principio del quarto atto il protagonista si rivolge direttamente agli spettatori e dice loro: « Preparatevi la strada! Vedete, io muovo all'assalto con voi, agitando nella mano la fiaccola rossa. Accoglietemi dunque. Circondatemi. Io sono l'eletto!... Io voglio prendere sulle mie spalle il mondo e cantando di giubilo portarlo fino al sole ». D'esser l'eletto si sente degno, perchè lo ha preparato il dolore. « Il tormento sembra essere un buon concime... Nel cuore piagato gettano presto barbe le radici ». E nel quinto atto il poeta prende in mano il suo manoscritto, il manoscritto del dramma che si sta rappresentando, e ne vede i difetti (« accenti greggi, rumore ma senza vita! senza calma! senza eternità! »), e si chiede come debba essere la nuova opera d'arte. Tutta organata intorno all'azione forse? Ma cos'è l'azione? La vera azione non si può esprimere colle parole perchè è silenziosa, e nemmeno col gesto perchè i suoi gesti sono inimitabili, e nemmeno con una figurazione teatrale perchè, sebbene abbia una forma, è piena di rapporti, di significati, di moti, di anime che non si possono riprodurre. Una qualunque azione nasce occasionalmente a volte, ma sempre sgorgando dalle profondità dov'è il caos ineffabile. La vera vita è sentire; soltanto il sentimento tocca l'essenziale, cioè l'eterno. L'artista non può dare che la parola, limitata e insufficiente sempre. E' dunque disperata l'impresa? No, ecco la salvezza, il simbolo. « Parlare coi simboli dell'eternità », tale il compito dell'arte nuova, e la formula del *Mendicante*. Giova ancora chiosare ricordando il rifiuto maggiore opposto dal poeta al mecenate: « Io non ho bisogno per crear l'arte nuova di vedere il mondo esterno a me; mi occorre solo acquistare esperienza di tecnica drammatica facendo rappresentare i miei drammi ». L'eternità cioè non ha bisogno d'esser ricavata dallo studio del mondo, deve venire *espressa* dall'anima del poeta.

Il programma dell'espressionismo.

Il programma dell'espressionismo è qui formulato con perfetta chiarezza. Dice molto di nuovo la formula? Invece di criticare osserviamo che il « poeta » si rivolge dopo il lungo soliloquio alla sua ragazza e, annunciandole i tempi nuovi e la propria missione, la invita a cooperare. « ... Concreta l'eternità in un colpo, in un uomo... un figlio... ». In fondo esprime l'esigenza eterna dell'arte, che è *verbum facto caro*. La donna però piglia la cosa alla lettera: « Un figlio di te?... oh felicità! ». E lui invece di strapazzarla, chiarendole come arte e vita sian cose distinte, condivide la beatitudine di lei con delle solennità liriche, che pongono fine all'opera.

La confusione è una scappatoia che farà scuola nel nuovo indirizzo drammatico. Questo figlio che deve nascere a metter sesto al mondo e a fondare il nuovo Regno comparirà di frequente in cima alle estasi profetiche di molti espressionisti rivelando l'inanità del loro sogno. Vorrebbe significare il sogno e la nascita dell'uomo nuovo. A differenza del distruttore Wedekind gli espressionisti vogliono essere dei ricostruttori. In verità, sentendo la debolezza delle loro forze, si contentano di contemplar da lontano la terra promessa e di consolarsi della loro impotenza con una *annunciazione*. Valendo per la resurrezione dell'arte e per la resurrezione della vita l'annunciazione dà origine alle più rosee e pericolose speranze. Storia di tutti i paesi nei periodi di crisi, ma specialmente tipica della Germania, patria della mistica.

Un'esplosione mistica è in fondo l'espressionismo, non senza molta zavorra d'intellettualismo e sapienza di *régie* culturale. Sorge finirà poeta cattolico; la parte fatta al nome e all'ombra di Dio crescerà di continuo nei lavori dei suoi compagni drammaturghi. Di mistica però io parlo per quell'incondizionato predominio, che si vuole attribuire al *Gefühl* (sentimento). L'accusa massima rivolta da questi giovani ai loro predecessori è d'esser stati troppo « spirito » (intelletto intendono); ed essi vogliono invece rivendicare la primazia dell'anima. Come con critica affrettata hanno bollato di esteriorità e di meccanismo le idee, le attitudini, la vita dei « *vecchi* » così essi, i soli giovani, vogliono costruire il loro mondo col puro sentimento. Si tratta della conquista dell'assoluto. Non istate a dire che l'assoluto è la calamita d'ogni giovinezza. Altre giovinezze potranno avere avuto sagacia critica, sapienza di sforzo, disperazione o rassegnazione. Costoro non hanno che la volontà del loro impeto, una volontà cieca di cui si fanno scudo e bandiera. Credendo l'assoluto conquistabile e solo con mezzi assoluti, eccoli maneggiare solennemente delle essenze, che dovrebbero possedere le più mirabili virtù e produrre i più prodigiosi frutti. Dovranno passare degli anni avanti si comprenda come quell'elitropie sian rimaste delle pietre vili, perchè il sentimento assoluto è un'astrazione sterile come una *cosa*.

« Il figlio » di W. Hasenclever.

Se però un giorno si vedrà chiudersi in cerchio la spirale lanciata audacemente verso il cielo, all'appello di Sorge risponde, dopo le prime voci isolate, tutto un coro. Il caso del *Mendicante* era un caso singolo d'un poeta spinto al nuovo avvenire dal proprio demone creatore. Walter Hasenclever ne farà con « *Il figlio* » (1913) un caso generale: il dramma dei giovani oppressi dai vecchi, dei figli tiranneggiati dai padri. Da una parte ragione, dall'altra istinto, dall'una legge, noia, meschinità, dall'altra libertà, gioia, grandezza. Il conflitto, lungo accanito, terminerebbe con un colpo di pistola scaricato dal figlio contro il padre, se un provvidenziale colpo apoplettico non rendesse superfluo il parricidio. Se il padre è uno zuccone, un più fatuo ribaldo del figlio è difficile inventare; e l'artificio delle scene è pietoso, al pari della rettorica dei discorsi. Ma tutti i requisiti dell'opera di teatro espressionista si trovano qui coscientemente riuniti: il contrasto dei due mondi per natura nemici, l'anonimità dei personaggi, la loro mancanza di caratterizzazione, l'esasperazione della sentenza, l'irrealità dell'ambiente, il pathos dei rapimenti lirici, il susseguirsi di scene veloci, staccate... L'abbondanza degli ingredienti programmatici e la buona volontà del ventiduenne autore non bastano però a compensare il difetto di quell'angoscia drammatica o di quell'intensità lirica, che potrebbero soli giustificare tanto sciupio d'intenzioni. S'intravvede nella poverissima opera il pericolo d'una prossima fine miseranda del « movimento » se non intervenga qualche gran fatto a correggere tanta anemia.

Non vi porta certo nuovo sangue Paul Kornfeld colla sua « *Seduzione* » (1913). Cedendo a un romanticismo di maniera destinato a ritornare in auge, Kornfeld presenta un eroe facile al male, assassino anzi, verso il quale tutti si mostrano d'una longanimità inesplicabile, perchè egli avrebbe « ucciso per amore ». Per vero egli ama solo certa sua astratta sublimità, da cui il mondo dovrebbe trarre un altissimo esempio di vita nuova. « Nulla di reale » egli vuol più vedere; rifiutare quindi vorrebbe perfino di scappar dal carcere onde non esser disturbato nella sua idillica sciagura. Ma poi diventa infedele alla sua legge (ecco la seduzione), evade, combina altri guai e finalmente muore sdegnatissimo con Dio: « Se vengo al mondo un'altra volta, voglio essere la peste ».

Nuovo sangue della guerra. « Battaglia navale » di R. Goering.

Meglio di tal pestifera reincarnazione giova a tonificare l'espressionismo la guerra europea. La « *Battaglia navale* » di Reinhard Goering è il primo buon frutto dell'espressionismo drammatico. Sette marinai son chiusi nella torre corazzata di una nave da guerra alla caccia del nemico; è l'alba di Skagerrak. La giornata « incomincia con un grido ». Nella snervante attesa i sacrati alla morte rievocano ricordi di terre lontane. La vita, dove sono madri, amici, spose, è un fastidioso sogno inutile. C'è un preciso compito d'assolvere ora, e quel compito — non più dovere sentito, non volontà, non ebbrezza — tiene tutti in silenzio al loro posto come automi. Il sonno, in cui i marinai cadono, esprime bene la loro forzata incoscienza. Uno però veglia e si tortura. « Da due anni già tace ogni gioia — da due anni erriamo sull'acque — ciechi, invasati, — dando e cercando la morte ». Tenta con interrogazioni insinuanti un compagno anche lui insonne, e afferma: « Io so ch'è pazzia e delitto — quello che noi facciamo, — e per questa ragione soltanto: — che ci sono tra uomini e uomini cose, — adempire le quali — è dovere più sacro — che ogni altra battaglia ». Rammentando lo strazio di una separazione tra padre e figlio, manifesta il pensiero di non voler combattere se si venga allo scontro. I dormienti si destano in tempo per intendere il proposito sedizioso. Sono addosso al ribelle, lo vorrebbero punire. Uno più ragionevole dice: lasciatelo; sono parole; come si venga al fare, si comporterà come gli altri. Infatti quando le navi nemiche sono avvistate, e colpo su colpo si accende la battaglia, la stessa febbre guadagna tutti. Il marinaio ragionevole deve ammonire alla calma: « ... Che nessuno diventi patriottico! — Che nessuno chiacchieri a vuoto! — Che nessuna divenga impaziente! — Che niuno qui veda altro — Che il suo lavoro! ». Si faranno automi, gli altri, al pezzo, alle munizioni; solo il sedizioso invocherà un crescere selvaggio della lotta: « Sferzate le stelle, se non vogliono! » Investita dai proiettili nemici la torre corazzata ora resiste, ora lascia passare la morte. La luce scema; son distribuite le maschere contro i gas; chi muore è soltanto una voce che viene a mancare nel dialogo sconsolato. Una persona è forse, che dice dopo una nuova esplosione: « Patria, patria, — noi siamo maiali, — che attendono il macellaio, — siamo vitelli che devon esser sgozzati. — Il nostro sangue colora i pesci... — Quando verrà il colpo, il nostro colpo? — Patria, patria, — che vuoi ancor fare di noi? »; ma è un coro, come sono un coro i seguenti versi disperati: « Giacciamo, ecco, qui bocconi, patria — dacci la morte, la morte, la morte ». Tutti giacciono nel buio feriti da un'ultima esplosione. E allora uno chiede al sedizioso di prima: perchè non ti sei ribellato? Ed egli risponde: « La battaglia continua, non senti? — Non chiudere ancora i tuoi occhi! — Ho sparato bene io, eh? — Avrei anche potuto ammutinarmi, no? — Ma ci era più facile sparare, no? — Ci dev'essere pur stato più facile! »

Opera d'arte notevole questa *Battaglia navale*. Io dubito per vero che la rappresentazione scenica non possa animare convenientemente il lungo atto unico in versi. Fu recitato a suo tempo pochissimo. Ma insomma il poeta è riuscito, ad onta di certe primitività e sovrabbondanze, a realizzare buona parte delle sue intenzioni, anche delle programmatiche. C'è nel suo lavoro atmosfera, crescendo drammatico, essenzialità ed infinità di conflitto, lirismo. I precettisti dell'espressionismo possono esser contenti, perchè i loro capisaldi sono rispettati; lo siamo anche noi, perchè il famoso *Gefühl* ha preso carne in un corpo, se anche esile, capace di vita. Altro di buono non riuscì a fare Goering. E la guerra che aveva offerta a lui così buona materia, fece perder la testa ad altri.

L'alleanza tra l'arte e la politica. Toller.

Si strinse da costoro l'alleanza tra l'arte e la politica, colle solite deplorevoli conseguenze. E' qui il caso di ricordare appena il nome di Kurt Eisner per una sua farsa satirica « *L'esame degli dei* », e quello di Ludwig Rubiner banditore sulla scena del programma pacifista. Il « *Geremia* » di Stefan Zweig è stato continuamente illustrato da A. Tilgher.

Conviene invece esaminare la prima opera del rivoluzionario di Monaco, Ernst Toller. La sua « *Trasformazione* », iniziata nel 1917, compiuta in carcere nel marzo 1918 ottenne alla recita un grande successo grazie alla scoppiata rivoluzione e alla genialità del *régisseur* Karlheinz Martin, che ne fece la più suggestiva creazione scenica dell'espressionismo. Offriva essa invero ad un artista di talento la possibilità di sfoggiare un virtuosismo tecnico nuovo così vivace e pittoresco da simulare vigoria drammatica. La vigoria manca all'opera, ma in quel tempo lo spettatore poteva facilmente supplire al difetto, sol che si vedesse davanti, richiamate da gesti, da parole e da gridi le angoscie e le speranze che gli occupavano il cuore. Caduti quei sentimenti, il medesimo spettatore adesso, malgrado la più efficace rappresentazione, scorgerebbe subito il vuoto mascherato da quella macchina.

Già l'elenco dei personaggi sa di romanzesco triviale. Gente di ogni risma: preti, monache, puttane, soldati, operai, professori, « il vecchio signore col distintivo », « l'uomo col bavero rialzato », « la morte come nemica dello spirito », in forme diverse, scheletri... L'azione non è divisa in atti e scene, ma in *stazioni* e *quadri*, con solennità di *Via Crucis*. Avviene in « Europa, avanti il principio della Palingenesi ». I più dei quadri son da pensare « con realtà d'ombra, in una lontananza d'intimo sogno ». Le didascalie (quasi il poeta comprendesse che si trattava di un film parlato) sono numerose e minuziosissime. Ad un proclama in versi, che finisce invocando *la strada* (« Indicala tu, poeta! ») segue un prologo nella caserma dei morti. La morte militare vuol farsi bella dinanzi alla morte borghese e le offre lo spettacolo d'una parata di scheletri di guerra. Ufficiali, soldati, schieramento, sfilata. Dapprima stupita la morte borghese deride poi con macabro umorismo la infatuata collega. Quindi il sipario si alza sulla prima *stazione*.

Un giovane cresciuto in un ambiente borghese è roso dall'inquietudine. Padre e madre si sono preoccupati di metterlo al mondo, dargli un'istruzione, munirlo di buoni principî, ma (leit-motiv espressionista) non hanno fatto nulla per la sua anima, non l'aiutano a trovare *la strada*. Amici ed amiche non gli fanno sentire l'amore. Forte amore egli non sente che per la patria. Poichè essa ha bisogno di soldati per l'Africa, egli si arruola volontario. Nel deserto (sete, ferite, pazzia) cerca faticosamente di tenere intatta la sua devozione alla patria. In un ospedale visioni di tregenda gli procurano colle prime illuminazioni i primi dubbi. Tornato a casa, ha ancora tanta fede da provarsi a chiudere in una statua il suo sogno; la statua rappresenta la patria vincitrice. Un mutilato, nel quale egli ravvisa un compagno d'Africa, lo getta nella disperazione. Distrugge la statua, cade in estasi; la sorella gli grida: « La tua strada ti porta a Dio ». Prima di fargli toccare Dio la strada lo porta da una meretrice, di cui si fa l'amico. Apprende che è stata la madre della ragazza a spingerla al disonore, e allora lo sdegnato peccatore uccide in sogno la vecchia. Carcere, processo; invece della condanna un colpo d'accidente liberatore. Non è mica morto. Il trucco del sogno era un trovato per dar modo all'autore di schernir la giustizia dei tribunali borghesi ed esaltare la purezza dei detenuti. L'eroe cammina invece nel mondo sempre alla ricerca della strada. La sua stella lo porta in un comizio. Si capisce ora che, mentre l'ex-volontario era tutto occupato nelle sue esperienze, stava svolgendosi la grande guerra; infatti il popolo, meno fortunato di lui, aveva dovuto farla, ed ora ne ha abbastanza. Parlano incitando alla resistenza un vecchio veterano, un professore d'università e un parroco, i quali esprimono compiacentemente le ideologie patriottarde per dar modo alla folla di irriderle. Un giovinotto dice chiaro il bisogno del popolo, pane. Ma è troppo semplicione; afferma che per fondare la nuova società basta mettere al posto della menzogna il buon senso. Sta per essere incaricato lui di fondare la repubblica dell'avvenire, quando interviene il nostro eroe. Con lunghi discorsi egli spiega, come la cosa non sia tanto semplice, perchè invece del buon senso ci vuole « la fede nell'uomo ». Il buon popolo non capisce, e l'apostolo chiede ventiquattr'ore di tempo per far mostrare le sue idee. Nelle ventiquattr'ore concesse succedono diversi fatterelli simbolici, in capo ai quali, dopo un'altra predica di quattro pagine la folla scopre attonita, che il problema veramente è di: risvegliare la propria umanità. L'uno guarda l'altro, l'uno dice all'altro: « Siamo pure uomini ». E sentitasi tremar l'anima a tal luce rivelatrice, mossi da un'ultimo fervorisno evangelico partono a distruggere il vecchio mondo, ma senz'odio, esercito rivoluzionario d'agnelli.

Difficile trattener l'ironia. Se lo spettatore del 1919 poteva lasciarsi commuovere dai quadri presentatigli sapientemente dalla *régie di* K. H. Martin, il lettore del 1925 si trova davanti a un'orgia fumosa di scene, dove il rettorico è scambiato continuamente per il sublime, il crassamente immaginato per il grandiosamente fantastico, l'ammassamento quantitativo per il crescendo tragico, l'enfasi per l'estasi; dove terribili potenze quali Dio, il popolo, il dolore, la morte sono maneggiate con tale pesante spensieratezza da provocar noia prima ancora che disgusto. Val tuttavia la pena di conoscere la *Trasformazione*. E' un eloquente documento del tempo, — mostrando come la Germania si affidasse per un compito cui non era matura a degli insufficientissimi letterati, — e può risparmiare la lettura d'una miriade di consimili drammi, altrettanto gravidi d'intenzioni e altrettanto sterili d'arte.

FRITZ VON UNRUH

Da tutti costoro si stacca con vigoroso risalto Fritz von Unruh. E' stato detto ch'egli ha riportato nel teatro tedesco contemporaneo *ethos*. Il suo vero merito però non è quello d'aver aggiunta un'altra pietra di più alle tante che già ingombrano la fabbrica del povero teatro dell'avvenire, (non aveva predicato anche Toller dover la rivoluzione etica precedere la politica?), sibbene di aver dato esempio di virtù poetica originale. Un breve esempio, pur troppo. Dal 1910 al 1920 egli in 4 drammi afferma la propria personalità, dibatte i problemi che sono del tempo e insieme intimamente suoi, ne sfiora la soluzione in sede d'arte con un magnifico spiegamento di forze, e da esse sopraffatto cade. Se la caduta sia definitiva non può ancora dirsi; il poeta è giovine ed operante. Ad ogni modo un ciclo è compiuto.

Il punto di partenza è la ribellione all'ordine morale tradizionale. Esso non aveva per Unruh il medesimo significato che per uno qualunque dei giovani della sua generazione. Discendente di vecchia famiglia prussiana, ufficiale, anche lui aveva accettata la legge ereditata col sangue: che la vita dev'essere ordine, che l'anima dell'ordine è il dovere e che il dovere si mantiene coll'obbedienza. Ma quella legge gli pesava. Un altro poeta prussiano cent'anni avanti aveva sentito il terribile peso dello stesso imperativo e nella lotta per mantenergli fede era perito.. Come il Kleist, in Unruh si accende presto il dissidio tra dovere e titanismo. La risposta più naturale gli è suggerita dai secoli; ma come il tempo s'avventa e tra guerre e rivoluzioni sembra scatenar sulla terra il caos, il poeta sa sempre meno fermamente resistere all'ebbrezza titanica e vede farsi sempre più disperata e confusa la sua religione del dovere.

In « *Ufficiali* » (1910) il conflitto aveva ancora un valore piuttosto formale. La consegna che obbliga il tenente comandante nella colonia africana un posto avanzato all'immobilità, mentre sarebbe necessaria l'azione, rappresenta il comando non il dovere. Quando l'ufficiale si deciderà ad agire soddisferà, se non alla lettera, allo spirito del suo dovere; l'iniziativa in guerra è necessità, ed è questione di criterio, non d'ubbidienza. Che Unruh abbia fatto di tal caso un dramma ed abbia fatto pagare al protagonista la felice disobbedienza colla morte, prova solo che il conflitto è più voluto che vero, o che Unruh vedeva allora il dovere solo attraverso la disciplina *proinde ac cadaver*. Ma *Ufficiali* è notevole per la natura de' suoi personaggi (gente estrema, sensibilissima sotto la rudezza militare, fatalmente tragica), per il luogo dell'azione (anche d'estremo anche qui: deserto africano, sole ardentissimo, sete, guerra atroce) e per lo stile nervoso e violento.

Ben altro è il dovere che lega *Luigi Ferdinando Principe di Prussia* (1913). Tutte le doti si riuniscono in lui e tutte le speranze. Artista, soldato, idolo del popolo, sospiro delle donne, voce del grande Federico presso il re irresoluto nei giorni dell'estrema umiliazione prussiana sotto il giogo napoleonico, potendo avere moltissimo di quanto vuole, aspira a sempre maggior altezza: « Aut Caesar, aut nihil ». Ma la regina ch'egli ama, gl'impone « sulle tempie ardenti il cerchio ferreo del dovere »; ed il titano, quando i giorni della riscossa paion giunti, quando la storia sembra debba cedere al suo impeto, guarda dentro di sè. Generali ribelli gli offrono la corona reale, perchè guidi il paese a libertà. Il principe, vissuto sempre nel sogno della corona, si copre il viso. La motivazione del rifiuto suona: non nasce dal tradimento la Prussia. La ragione profonda è un'altra. Il poeta non ha saputo rappresentare colla dovuta evidenza la crisi decisiva, ed è facile fraintenderlo. Qualcosa di terribile aveva visto il principe con subita illuminazione: « me stesso », confessa all'amico Wiesel. E alle domande di lui che non comprende soggiunge: « Per salire fino alla mèta suprema, bisogna sapersi staccare sempre da noi stessi ». La libertà vera cioè, il vero trionfo, quando tutte le forze son deste, lo dà soltanto la morte. Luigi Ferdinando vuole dunque la morte per ottenere non la corona di Prussia, ma la veramente sua corona d'eroe dionisiaco. Nella morte l'ebbrezza suprema. La sua fede mistica lo conforta a credere esser questo il miglior modo di giovare alla patria: « ti giuro, quel che arde di fiato in me io lo restituisco all'etere, e così agirà in voi come liberissima forza ». E si fa uccidere a Saalfeld, alba di Jena. Già fin dal 1913 quindi Fritz von Unruh senza smarrirsi nelle stazioni intermedie andava al centro del dramma espressionista indovinandone il problema ultimo: dell'anima umana governata dalla legge morale di fronte al turbine delle forze vitali scatenate.

Nel *Principe Luigi Ferdinando* il dovere salva l'ordine, almeno colla morte, nella tragedia « *Una stirpe* » il caos trabocca irresistibilmente sommergendo ogni limite. Era intanto scoppiata la guerra europea. Avrebbe dovuto *Una stirpe* (estate 1915 - autunno 1916, pubblicata nel 1918) esser prima parte d'una monumentale trilogia ideata per riassumere, quasi mistero religioso, il travaglio storico della nostra età. Comparve invece successivamente (1920) sol più la seconda parte « *Piazza* ». *Una stirpe* è d'una semplicità lineare, che rammenta, anzi volutamente richiama, la tragedia greca. L'azione è tutta interna; come la scena non muta mai, così i personaggi appena si muovono. Anonimi essi sono, perchè il loro non è dramma particolare: la madre, il figlio maggiore, il figlio vile, il figlio minore, la figlia, due ufficiali, soldati. E nessun vincolo di tempo o di costume. Scena un camposanto sulla cima d'una montagna, a notte. La madre vi ha seppellito un figlio caduto combattendo da eroe. Dalla valle, dove la battaglia continua, le portan davanti due altri figli, i quali, l'uno per delitti di lussuria, l'altro per colpa di codardia, dovranno esser l'indomani giustiziati. La vera azione incomincia quando i soldati si ritirano dopo aver legato al cancello del cimitero i due rei, e si riduce a un duello disperato tra la madre ed il figlio maggiore. Non l'ha spinto al delitto malvagità, bensì il soverchio ardore vitale. La colpa è della vita, di coloro che dànno la vita, e di coloro che sfrenano nel cuore umano tutte le tempestose passioni della vita. « Prima ci portano su vette prossime al sole, e poi quando il nostro petto s'è disabituato dell'aria della valle, quando non sappiam più tollerare il giogo quotidiano, ci trafiggono il cuore colle leggi ». Due quindi i nemici mortali dell'uomo: la società e la madre. La società è un mostro inafferrabile e lontano; presente, persona è la madre; contro di essa con cieco furore si slancia il figlio. Lo spalleggia la sorella. Le concupiscenze per anni mortificate si destano in lei, e poichè il fratello anelante a vendetta la respinge, è lei a lanciare il sacrilego grido: « Se la strozzassimo questa donna! »

La madre infatti è la resistenza, rappresenta il limite, la legge inibitrice. E nel suo impeto il figlio è deciso a spezzare ogni ostacolo. Che cosa vuole? Vuole l'assoluto, vuole il caos, dove nel ribollir d'ogni elemento non c'è distinzione tra male e bene, tra essere ed essere, perchè tutto è forza pura, verità reale. Si dice pronto ad uccider la madre, la quale per distorlo dalla sua strada gli si erge davanti con ingannevoli promesse e anche in questa suprema resa di conti gli parla d'un alito che è in lei, atto a guarirlo. « Quale alito? Dammi questo prodigio!... Frugherò col mio pugno le viscere materne, per coglievi finalmente la lusinga nascosta dietro ogni promessa ».

Dal matricidio lo trattiene nondimeno un timore segreto. Lasciando la sua vittima, sale sull'alto muro del cimitero, e lanciata un'ultima maledizione, annunciando di cercare migliore libertà (« ... il latteo splendore di soli remoti s'incurva già su di me come vergine seno, dal quale potrò avere miglior nutrimento che non quello datomi dalla madre per farmi schiavo »), si precipita nella morte. Dal dolore per il figlio sepolto, dalla disperazione per la folle ingratitudine dei figli vivi la madre è trasfigurata in un gigantesco fantasma tragico. Schernendo tutte le ragioni colle quali tentava di difendersi, accusando il padre di vita, le di libidine, il figlio l'ha staccata dal suo passato e da sè stessa; respingendola, quand'ella pazza di angoscia voleva ammettere le non ammesse colpe pur di restar con lui, ha negato a lei ogni amore, ha maledetto in lei la maternità; ed ella, perdendo ad uno ad uno i suoi attributi di donna e di madre umana, è impietrata in un simbolo della gran madre del mondo, Gea, insausta genitrice del male e del bene, terribile strumento della Vita che deve fino a chi sa qual arcana mèta continuare.

Non il figlio impedito dalla contraddizione de' suoi impulsi e delle sue colpe, ma lei, il simbolo della vita generante, potrà scatenare la lotta rinnovatrice del mondo. Il suicida aveva detto: « E voi anche accuso, che mi comandaste di uccidere ». Ripassando dal mito alla storia la madre nel nome di tutte le madri ripete l'accusa contro i rappresentanti della società contemporanea, gli ufficiali, strappa loro di mano il bastone di comando e lo lancia verso l'avvenire: « O corpo materno, corpo così selvaggiamente maledetto e profonda origine d'ogni immanità, devi tu diventare il cuore del cosmo ». E' trafitta dagli ufficiali, ma l'ultimo suo figlio per realizzarne il vaticinio scatena la rivoluzione.

Della rivoluzione *Piazza* mostra il rapido successo e il misero fallimento. Chi porta a rovina Dietrich, il trionfatore d'un giorno, sono gl'idoli della piazza, cioè gli antichi padroni del mondo, che si son messi volontariamente al suo servizio per profittare della nuova ventura. La colpa però della sconfitta spetta anzitutto all'incapacità di Dietrich di dominare sè stesso. Egli, che s'era proposto di dar l'esempio dell'uomo nuovo, si lascia vincere nel più antico dei modi, dalla donna. Le due figlie del vecchio tiranno col loro carattere sensuale l'una, spirituale l'altra lo inducono nel pensiero della redenzione dell'umanità per mezzo del vero amore, che libera il senso risolvendolo nell'anima. Alla conquista teorica non corrisponde la pratica. Il caos si riapre per inghiottire nuovamente l'audace, che aveva tentato di dominarlo.

Non si capisce bene qual terza parte avrebbe dovuto seguire a chiudere la trilogia. Il nucleo dell'opera non è infatti lo sviluppo, l'attuazione d'un'idea (la nascita del cosmo dal caos), è una constatazione e un desiderio. Già la seconda parte è superflua. Per non esserlo, Dietrich avrebbe dovuto aver l'anima di una madre, la volontà della vita creatrice di sempre nuove forme. Invece il suo dramma è il dramma della velleità, cioè della debolezza contemporanea. E non poteva essere altrimenti; Dietrich non poteva vincere, perchè il tempo ha fallito. Il suo rifugio nell'estasi è una barocca corona sopra un pasticcio artistico (1). In fondo Unruh aveva una cosa sola da comunicare: l'angoscia egli l'ha efficacemente concentrata nel mostruoso atto d'accusa del figlio e nel martirio della madre (forse l'idea più originale quest'ultima del dramma espressionista). Che da tanta tortura nascesse il desiderio e magari l'annunzio d'una nuova umanità si comprende. Ma dei contraddittorî tentativi quotidiani della storia per trovar la sua strada non si fa *il* dramma. L'arte paga allora caramente la sua presunzione. Unruh si accorse, che lo sforzo immaginativo non basta a creare la tragedia e seppe tacere. Più accorti di lui altri credettero d'aver trovato un filone d'oro e si diedero a scavare gallerie nell'acqua.

La caterva.

Misero in carta quasi unicamente la loro enfasi. Si applicarono con perfetta consapevolezza i principii ormai codificati, si tracciò l'orizzonte espressionista, si svilupparono lo stile e la lingua espressionisti; si parlò di Germania all'avanguardia delle nazioni; si formò l'onorata compagnia dell'avvenire (« Il mattino », « L'aratro », « drarat » ecc. si chiamavano i cenacoli sorti qua e là, devoti alla buona causa), e di quei visi feroci tutti ebbero paura o soggezione, e anche i critici maggiori si tennero in guardia con un fare paterno di cauti consiglieri, mentre i minori si misero a soffiar certe trombe così assordanti da togliere agli osannati fin l'ultimo briciolo di cervello. Della critica i non poeti credevano di potersi ridere, perchè avevano in precedenza dichiarato di non voler la perfezione, nè la bellezza, nè l'armonia, nè altrettali virtù dello spregiatissimo spirito, e d'essere non dei realizzatori, ma dei cercatori, dei contemplanti, dei pellegrini. Non si vide mai tanta superbia congiunta con tanta ostentata umiltà.

La loro vera giustificazione (ciò che li rende interessanti cioè) è questa: di non essere dei poeti, ma delle voci del tempo. Voci così immediate, che esplodono come eruzioni telluriche, pura materialità, gridi. I limiti delle arti si confondono. Pittori e scultori scrivon liriche e drammi, e scolpiscono e dipingono e scrivono come se trattassero la stessa materia. E' invero la stessa materia. Invece di forme, linee, colori, ritmi, conflitti, situazioni, invece di differenziare limitare costruire, questi cacciatori dell'assoluto vogliono l'essenza delle essenze, lo *Urerlebnis*, il *noumeno*, cioè l'ineffabile. Tutti « fratelli » anche in arte come in politica, essi si stringono insieme attorno ad uno stagno, dove ribolle il caos della vita, e tentano con un balbettio infantile d'imitare i suoni che dànno gli urti delle contemplate forze contrastanti. Poichè, purtroppo, l'ideale è irraggiungibile e la vita quotidiana è limitazione e miseria, essi in veste d'eversori o di sofferenti dànno la storia della loro schiavitù e delle loro aspirazioni. I loro drammi si chiamano « una passione », « un cammino », « uno scenario estatico », « un mistero », e son divisi in quadri in stazioni, e talvolta si chiudono con un « *Actus phantasticus* ». Alla fine del lungo viaggio sta Dio, o il suo surrogato la Natura, una natura mistica come il Dio impersonale. Il gran viaggio non può esser compiuto da nessun mortale; e quindi la lunga catena di errori, di atti d'accusa, di maledizioni, di dolore è coronata da un naufragio o da una beatifica visione. E' la storia eterna dell'uomo questa, e perciò questi drammi sono quasi tutti autobiografici. Ed essendo quella sempre una faccenda personale con Dio, questi drammi si riducono a dei monologhi (o a degli appelli). Come possa venir applicato tutto l'armamentario ormai tradizionale, — contenuto e tecnica, — s'intende di leggeri.

Qualcuno che ha già scritto il suo bravo dramma autobiografico si trova però imbrogliato a proseguire nella carriera di drammaturgo espressionista. E allora, se non ha il muso di bronzo e si ripete, cerca aiuti nella bibbia, saccheggiatissima, nella storia civile, nella storia letteraria, nella satira. La storia offre il modo dei travestimenti più efficaci. Così Hermann von Boetticher e Joachim von der Goltz misero bravamente in iscena Federico II di Prussia; W. Eidlitz ricorse a Hölderlin e Hanns Johst a Qrabbe; Max Mohr derise non senza garbo la presunzione americana dell'onnipotenza del danaro; e i *misteri* a fondo religioso non si contano.

Serietà di sentimenti e vivacità poetica s'avvertono qualche volta nel deserto della novissima rettorica e della convenzionale solennità. I drammi dello scultore Ernst Barlach per es. comunicano davvero qualche cosa del tormento religioso dell'anima nordica, che nelle nebbie dei giorni morti vede una meritata pena per aver negato nel cuore Dio. Il senso delle attese fatali, l'ansia degli indefinibili timori, il peso delle insanabili maledizioni, il concatenamento delle colpe inevitabili sa rendere a tratti Barlach, uno dei pochissimi ai quali Dostojewski e in genere i russi non abbiano data l'indigestione.

Ma d'ordinario qual noia la lettura o la recita d'uno di questi drammi espressionisti tipo. Tutti monotonamente uguali, tutti sconsolatamente vuoti di movimento drammatico, tutti anemici di poesia. La povertà è resa sol più evidente dallo sforzo delle intenzioni, dallo strazio fatto alla lingua e allo stile, dalle pretensiose trovate escogitate per aumentare il valore espressivo dell'opera. Kornfeld ad es. in *Cielo e Inferno* (1919) vorrebbe avere due scene sovrapposte: quella di sotto per gli avvenimenti materiali, quella di sopra per gli avvenimenti trascendenti. Strano, questo ricorrere all'esteriorità per vincere l'esteriorità, questo timore della materia nei superatori di essa! Si vede pure come talvolta avvertano d'aver superato assai meno di quanto non amino credere. Wedekind sembra un ingenuo uomo ormai a tanti di questi giovinotti tutti visioni e rapimenti.

Bronner e Brecht.

Ebbene, sforza sforza ecco saltar fuori (un Kokoschka, un Bronner o anche Brecht) chi dà colla sensualità e la violenza più crasse in una sorta di assai grossolano naturalismo. Anche da questa parte quindi il cerchio si chiude; e nondimeno si accende una gara per ottener sempre più sensazione, credendo di trovare qui la terra promessa, l'uomo nuovo. Bronner lo vede in un *Parricida*, un ragazzo di diciott'anni, che per incestuoso amore della madre uccide il padre tirannico. Brecht lo celebra in un *Baal*, un arciegoista briaco d'ogni libidine, spacciatoci per poeta (è il super-uomo di una volta), che vediamo passare instancabilmente dal letto all'osteria e da una vergogna all'altra, finchè crepa abbandonato da tutti, come un cane. In siffatti eroi noi dovremmo evidentemente ammirare l'incoercibile spirito vitale, che si afferma al disopra d'ogni limite e a costo d'ogni sofferenza. Ma per portare a tali eroi quel minimo d'interesse, se non d'amore, necessario per derivare dai loro casi qualche sugo, magari al prezzo di trangugiare le più disgustose e inutili volgarità bisognerebbe che da loro tralucesse una scintilla almeno della conclamata nuova umanità. Ma perchè uccide il parricida di Bronner? Perchè ha un Oidipus-Komplex, perchè cioè il suo autore crede al vangelo di Freud; esser fatale che il figlio s'innamori della madre, che la madre desideri carnalmente il figlio e che il padre tra i due imbrogli; e il poeta s'è messo in testa che solo quella tale operazione dell'accoppamento del padre renda possibile « *La nascita della Giovinezza* ». E perchè Baal conduce quella sua vita di porco? Per insegnare agli uomini schiavi delle abitudini, del danaro, dei pregiudizi, delle debolezze vili la vera libertà. Una specie di Cristo si vede!

Vanno per la maggiore ora, Bronner e Brecht nei circoli dell'avvenire, in Germania. Non ignari dell'arte dell'effetto, con talento di *régie*, sanno chiudere in lavori di ritmo cinematografico quel che può stuzzicare i nervi sovreccitati e le immaginazioni avide di quei provinciali del gusto, che hanno la loro patria naturale tra l'asfalto e i camini delle grandi città. Aveva cominciato Brecht abbastanza simpaticamente con certi *Tamburi nella notte*, dove mostrava colla storia d'un reduce creduto morto in guerra e preso dal turbine rivoluzionario sazietà d'ogni tumulto e desiderio d'una modesta, ma intima umanità. (Consimile sazietà e consimile desiderio mostrò anche Toller in due drammi scritti in carcere *Massa - Uomo* e *Eugenio Kinkemann*, artisticamente superiori alla *Trasformazione*). Le speranze fatte concepire allora di sè dal giovane bavarese non si sono finora avverate. E' ben vero che dei solleciti critici seguirono con crescente soddisfazione la sua carriera senza smarrirsi in un intricatissimo *Folto*, e arrivando a proclamare *La Vita di Edoardo II d'Inghilterra*, — un'orgia d'abbiezioni e di dolori accumulati con insaziabile sedismo — superiore all'originale di Chr. Marlowe. Ma le facili digestioni di tali critici dimostrano appunto come certi cibi da loro proclamati pantagruelici siano — quanto a sostanza aritistica — appena delle frittelline piene d'aria.

Il viso decadente sotto la maschera avveniristica.

Tutte le stanchezze e i capricci della decadenza insomma sono in questi pretesi pionieri dell'avvenire. Paiono animati da un'energia che li dovrebbe portar sopra le stelle, e poi si fermano al primo bicchier di vino e alla prima gonnella; paiono dei cavalieri del Graal, e poi a spogliarli dell'armatura vedete loro addosso dei cenci da rigattiere: paiono dei sicurissimi argonauti, e poi la più sem-

(2) Dopo Fritz von Unruh cadrebbe opportuno accennare almeno ai drammi di Franz Werfel. Solo da poco ha tentato il teatro. *L'Uomo speculare* e il *Cortile di giuoco* erano fantasie inaccessibili alla scena. Il *Silenzioso* ha avuto a suo tempo un successo di stima e nessuno pensa più a riprenderlo. Uomini eccezionalissimi, conflitti quasi disumani; giuochi oscuri in luci sublunarj; il meglio alcune espansioni liriche, fiori di serra esse pure. L'ulsimo lavoro drammatico di Werfel *Juarez e Massimiliano*, dato con gran successo (anche per merito di Leinhardt) è un romanzo in iscene, che ricorda il Verdi di Werfel stesso. Anche qui una tesi e un contrasto risolutamente accentuato. Opera di pregio, ma un po' un'avventura d'uno scrittore di talento.

plice trappola di *sentimento* li fa smarrire in un labirinto.

Leggete i drammi di Antonio Wildgans, *Povertà, Amore, Dies irae, Caino* (i successi a teatro dicono poco quassù, dove un abile *régisseur* può far parere un capolavoro a un pubblico disorientato e indifferente qualsiasi giocherello; e son fuochi di paglia). Uno spirito che tenderebbe al chiaro, al ben architettato, così immediatamente sensuale da aver sempre bisogno d'una base circonstanziatamente realistica; un poeta esperto del ritmo che sa essere con scaltrezza sentimentale e raffinato. Ebbene, l'ottimo austriaco è stato punto dalla tarantola dei tormenti strindberghiani e da quell'altra delle estasi espressioniste e i suoi drammi sono delle truculenti amplificazioni immaginative di assai banali conflitti. Nulla di più falso dei coronamenti mistici delle sue azioni. E perchè? Perchè questo traduttore di Baudelaire e di Pascoli cerca con ostentato sforzo di muscoli d'alzare ai cieli visionari un capo, che più volentieri si volgerebbe a qualche sottile vicenda terrena.

Leggete « *I Sognatori* » di Robert Musil. Un uomo fine, che non condivide tante delle ubbie espressioniste, che sa impiantare le sue brave situazioni drammatiche e caratterizzare personaggi e stati d'anima. Ebbene il suo lungo dramma (240 pagine) è tipico dell'errare senza salvezza in un labirinto di questi prigionieri del sentimento. In una villa di campagna due uomini e due donne combattono lentamente una singolare battaglia. Uno degli uomini, Anselmo, è riparato qui presso l'amico colla sorella della moglie di costui. Il mondo crede che la fuggitiva voglia ottenere il divorzio per sposare l'amante. Ma Regine, un'indefinibile creatura mezzo donna e mezzo coboldo, s'è decisa al mal passo solo per noia del marito, non per amore del seduttore, da cui sa di non essere amata. Nè questi ha ceduto ad un impulso vano; ha obbedito ad una sua terribile legge interiore, la quale gli ha già fatto interrompere una promettente carriera scientifica e lo spinge a sperimentare con donne e con uomini la sua forza di seduzione. Seduzione dei sentimenti più che altro, dominio degli spiriti, desiderio di rompere d'ogni intorno i confini del reale e di tentar tutte le possibilità realizzabili con qualsiasi forza. (« Tutto ciò che avviene realmente non ha nessuna importanza di fronte a ciò che potrebbe accadere »). Accanto a tal uomo tutti si sentono disarmati. Basta ch'egli sgrani la sua filosofia («... Le menzogne non sono verità, ma per il resto sono tutto ». — « Gli uomini passionali non hanno sentimenti, ma tempeste caotiche di forze » — « Sentimento vero e sentimento falso sono in fondo quasi la stessa cosa »), basta ch'egli comunichi cogli occhi a qualcuno la sua infernale inquietudine per guadagnarlo. Tommaso, l'amico ospite, non è affatto uno sciocco, vede chiaramente che Anselmo è un sofista, un falsario, assiste angosciato alla caduta della propria moglie, un'onesta, nobile, grave donna, nei lacci del seduttore, e pure non ha la forza di resistergli. Un'acre voluttà della sofferenza, il fascino dell'abisso lo disarmano. « Esser abbandonati è bello! Perder tutto è bello! Essere allo strenuo della propria saggezza è bello! ». Invano il cognato, accorso per salvare la moglie Regine e i parenti dalla scandalosa commedia si sforza d'indurlo ad agire contro il « cacciatore di bestie » e tratta l'intelligente Tommaso di febbricitante in mezzo a dei malati. Avendo il torto di rappresentare il rigidismo legale, l'ordine, la realtà, Tommaso gli può rispondere: « Penso che contro uomini della tua fatta bisogna lottare per il diritto d'esser di tanto in tanto malati ». Anselmo è fra tutti il più forte, perchè è il più logico nell'effettuare quella fuga nell'irreale, cui tutti agognano. E nelle ultime battute del dramma Tommaso ne riassume bene il senso, dicendo che tutti in quella casa sono dei sognatori. « Paiono uomini insensibili questi. Camminano qua e là, guardano quanto fanno gli altri uomini che nel mondo si sentono a casa loro, e portano in sè qualcosa d'ignoto agli altri. Un immergersi, ogni minuto, in ogni cosa fin giù in un abisso senza fondo. E tuttavia non affondare. Lo stato originario della creazione ». Il dramma finisce così. Maria è partita per raggiungere Anselmo, Regine resta accanto a Tommaso; la serie delle complicazioni, delle lotte, degli stupori, delle rese può ricominciare.

Concentrano *I Sognatori*, come il fuoco d'una lente i raggi, i motivi essenziali del dramma espressionista. Anselmo insomma rappresenta il caos, dal quale questi spiriti non sanno difendersi. Vivere è un cadere nell'abisso senza fondo della materia primigenia che si disfà e si rinnova continuamente; è un volere l'infinito possibile e non il determinato reale, un correre a cavallo dell'assoluto verso il paese delle albe senza giorno. Arte è la notazione musicale di questi ineffabili stati d'animo. Vivere e creare sono un unico sogno mistico. E chiaramente mostrano *I Sognatori* come questo indirizzo dell'arte contemporanea non apra un avvenire, ma piuttosto rispecchi le perplessità del presente, le angosce e le stanchezze del presente, e, appunto per l'ambizione delle sue velleità, la miseria del presente.

GEORG KAISER

Una mutliforme ricchezza par invece presentare Georg Kaiser. Se gli altri si trovano più o meno a disagio sulla scena, egli, come C. Sternheim, ci si sente a casa sua. La sua fama è grande ed ha varcato vittoriosamente i confini della Germania. Dopo due deboli tentativi nel 1914 e 1915, solo nel 1917 a trentanove anni gli riuscì di acquistare il primo successo sicuro; ma da allora si videro rappresentate di lui, tra vecchie e nuove, non meno d'una trentina di opere. Tutte le idee, tutte le forme, tutte le possibilità del dramma odierno furono dal Kaiser adoperate e sviluppate con uno spirito di conseguenza e un'energia stupefacenti. Mentre i suoi colleghi amano indugiar nella novissima Arcadia vaneggiando tra sentimenti e sentimentalismi, egli esce in giro per il mondo ad affrontare ogni sorta di conflitti e di situazioni nella cruda luce del sole. Le sue strade sono quelle dell'osservazione ironica, dell'immaginazione audace, della dialettica magari per effetto d'arguzia sofistica, del pathos robusto; il suo ritmo è velocità; il suo stile sintesi. S'eran recati ad onore gli espressionisti di avere scossa la signoria dell'intelletto, mostrando di voler tutto ricavare dall'anima. Kaiser mette nel centro del suo mondo il proprio cervello.

Dice: « Scrivere un dramma vuol dire pensare un pensiero fino in fondo ». Vuole la forma aderentissima al pensiero, senza frange mistiche; quindi un'espressione energica e netta. Alla formula dell'amore toccasana di tutti i mali, pietra angolare dell'avvenire risponde burberamente: « Chi sa quanto numerose siano le idee non ancora pensate, non ha tempo di amare ». E spiegando che « di vivere si tratta », ammonisce: « tutte le strade devono essere marciate». Senza scrupoli e senza pregiudizi, assetato di vita che per lui è pensiero, pieno d'impeto, egli vorrà giungere all'assoluto non portato da rapimenti visionarî, ma per opera delle sue lucide armi intellettuali. « Un trampolino di slancio » chiama il dramma. Come del creare, « scopo dell'essere è il récord ».

Difficile ridurre sotto una formula unica tutta l'opera di Kaiser. Ad una riduzione ai minimi termini si prestano centinaia di drammi e decine di autori espressionisti. Il poeta di Magdeburgo, fedele al suo principio: « è dovere del creatore di staccarsi da ogni sua creatura e d'andar sempre di nuovo nel deserto », si presenta ogni volta con un aspetto nuovo. Ora attivista ora quietista, ora alle prese colla questione sociale ora inscenatore di *Colportage*, ora sezionando con implacabile dialettica una materia romantica ora alterando la realtà in uno schema deformatore egli scombina sempre le caselle, chee gli possiate aver preparato. Manca in lui uno sviluppo lineare. Se comincia con tragicommedie alla Wedekind, tenta poi i problemi che il tempo rende attuali, se ne stacca, si riavvicina a posizioni abbandonate, s'abbandona ad escursioni laterali, mentre la sua tecnica e il suo stile, che per un tratto sembrano complicarsi nel simbolo, in seguito si semplificano per indi piegare a nuovi vezzi e nuove avventure. Deve aver ragione il suo più acuto studioso tedesco, B. Diebold, a chiamarlo un giuocatore di pensieri. La sua foga, il suo spesso fanatico ardore non derivano, come ne' suoi immediati predecessori e ne' suoi colleghi, dal bisogno di confessione o dall'uzzo dell'annunciazione messianica; derivano dal gusto, col quale egli svolge i suoi giuochi metafisici. Anche se parte da un caso di concretismo e magari da un'episodio storico, anche se i suoi personaggi (contrariamente alle abitudini espressioniste) han nome, volto e carattere, egli fa presto intorno a loro il vuoto pneumatico, solleva azione e attori a simboli, fa del dramma un urto di pure forze. (E a lui la cosa riesce assai meglio, che non per es. al signor A. Stramm, l'autore di *Forze*). Nell'astrazione si muove liberamente, senza impacciarsi. In *Gas II* ridurrà la rarefazione all'esterno (nei personaggi, nella simmetria dell'azione, nel dialogo), senza ingenerare oscurità. Fin le personificazioni di sentimenti e di stati d'anima gli riusciranno evidentissime. L'astrazione è tanta talvolta (tutto è diventato schema, i personaggi paion sagome ritagliate l'una sull'altra, il gusto della simmetria è spinto fino alla quasi ripetizione di scene intere) che a un certo punto credereste d'aver davanti a voi una pantomima. Se gli osservate che per tale strada s'arriva alla marionetta, Kaiser vi potrebbe rispondere indicando uno scritto di Kleist sul teatro delle marionette, colle quali è possibile giungere al « centro di gravità » d'una figura o d'una situazione.

Kleist è uno dei poeti prediletti da Kaiser; ma quale abisso lo separa da lui! Pensate a Käthchen, ad Alcmena, a Natalie, magari a Pentesilea, e vedete la donna nel moderno: o è una pura carne (come la Giuditta della *Vedova ebrea*), o una figura insignificante, di comodo per l'azione (come il più delle volte), o è l'oggetto del tormento sensuale o concettuale d'un uomo, oppure infine, abbia o non un corpo voluttuoso, è anch'essa un cervello occupato in una sua avventura. Ogni profumo romantico è svanito; il cuore è divenuto il pezzo meno usato d'una macchina precisissima, obbedientissima alle sue leve di comando. Qualche volta direste di sentirlo battere un cuore. Eustachio di S. Pierre ne *I borghesi di Calais* si sacrifica perchè nessuno de' suoi compagni manchi al suo dovere eroico; il cassiere di « *Dal mattino a mezzanotte* » nella fuga affannosa attraverso il mondo cerca, dopo le amare delusioni sofferte, un uomo; il passeggero di « *Inferno, via, terra* » combatte contro i rappresentanti della società per ottenere a pro' d'un infelice la legge dell'amore; il figlio del miliardario e l'operaio miliardario dei due « *Gas* » vedono il pericolo per la nostra società di continuare la fabbricazione della sostanza fatale e tentano con ogni sforzo di richiamar tutti al loro dovere di uomini; il mercante di pegni del « *Contemporaneamente* » si rovina per salvare dal temuto suicidio la presunta vittima d'un seduttore. Ascoltate meglio; anche quel battito di cuore è meccanico, è voluto perchè l'azione acquisti d'intensità. Eustacchio di S. Pierre, il cassiere, il passeggero, i miliardari, il mercante di pegni sono pur essi dei recordmen della sensazione. Kaiser non ha parole proprie da dire, esperienze da raccontare, verità da bandire, amore da comunicare; non è un poeta, è un artista. Il suo compito è sempre: data questa materia, come posso trarre il massimo effetto. E la materia buona è quella qualunque che si presti ad un'originale impostazione e ad un non ancora pensato svolgimento. Deve lavorar l'immaginazione a trovarla. Che sia inverosimile non importa! anzi. Che cosa di più inverosimile di quel *gas*, il quale alimenterebbe ogni sorta di macchine e cessando il quale l'intera industria sarebbe rovinata? O di quel *Gas* dell'ultimo dramma, la polvere che dovrebbe redimere i reietti della terra togliendo loro la facoltà di procreare senza privarli delle gioie dell'amore? E inverosimile è il miliardario del « *Corallo* » col suo sosia, inverosimile il Konstantin Strobel del *Centauro*, e a farla breve in ogni dramma Kaiseriano favola o personaggi o situazioni hanno qualcosa almeno d'inverosimile. Volutamente. L'inverosimile, che ad altri servirebbe per complicare, ornamentare, colorire, serve al nostro drammaturgo per semplificare, organare, ridurre all'essenziale. Solo così gli è possibile fabbricarsi quello spazio e quell'atmosfera ideali, in cui le sue azioni trovano la loro logica necessità. Inesorabile necessità che le muove ad una soluzione matematicamente calcolata, correndo al disopra d'ogni impedimento, magari a forza di sofismi. Spesso, nei punti di svolta, se i protagonisti parlassero come la ragione vorrebbe, il conflitto sfumerebbe in nulla. Ma essi tacciono. Perchè? Perchè è in causa qualcosa di più importante delle loro persone e del comune buon senso, — l'intenzione dell'autore, il pensiero da pensare fino in fondo. E nei drammi costruiti con più rigore non mancano mai passi, in cui si rivela la sottostruttura concettuale. In quei momenti la rete magnetica, da cui lo spettatore s'era lasciato prendere, si rompe lacerata dalla mano stessa del tessitore, e tutto il brillante gioco immaginativo- dialettico rivela il suo vuoto, la sua mancanza cioè d'umanità.

Si potrebbe obbiettare che il « *Dal mattino a mezzanotte* », la cosidetta tetralogia sociale (*Il Corallo; Inferno, via, terra; Gas I e II*) il *Contemporaneamente*, il *Gats* rivelano uno spirito sollecito dei problemi sociali, un animo nobilmente ansioso delle sorti umane. Si deve riconoscere che il signor Kaiser ha sentito i dolori e meditato i problemi del tempo da buon cittadino e buon europeo, ma in sede d'arte essi invece di commuoverlo profondamente gli hanno semplicemente offerto degli utili motivi d'interpretazione artistica. Vedete come finisce il *Gas II*, con un'esplosione da giorno del giudizio. La « figura gialla » canta il « *Solvet saeclum in favilla* ». Il pensiero pensato fino in fondo non presenta ormai più alcun interesse a Georg Kaiser, e dunque l'universo può saltare in aria. Non è scetticismo prodotto d'amore questo, è liquidazione per fine d'esercizio. Una specie di controprova l'offre l' « *Alcibiade salvato* », l'unico lavoro attorno a cui il drammaturgo si sia affaticato per anni (gli altri li ha concepiti e stesi vertiginosamente). Meditate sull'*Alcibiade* tanto quanto basta per penetrare il sottile tessuto di sapienza tragica e comica insieme; — per intendere perchè Socrate debba tenersi nel piede la spina di cactea, essendosi piantata la quale in campo durante una ritirata s'è arrestato, s'è battuto disperatamente contro chiunque voleva costringerlo a continuare la fuga ed ha salvato Alcibiade; — per capire come gli sia possibile, avuta la rivelazione che lo spirito senza il corpo non può nulla, salvare col proprio sacrificio il bel corpo dell'eroe, destando in esso il bisogno dello spirito e realizzando così (lui e Alcibiade) l'ideale della Kalokagatia greca; meditate quanto basta per avvertire come già il simbolo sia qui il principio della motivazione e come, sì, la rigidità costruttiva sostenga man mano l'allargarsi dei pensieri; — per cominciar a sentire in tal conversa concentrata di azioni e reazioni concettuali il brivido dell'effetto drammatico, — e poi dovrete ammettere che il Socrate, il quale non vive nè per sè nè per la sapienza, ma perchè il giuoco incominciato con Alcibiade vada alla sua tragicogloriosa fine, c'è ben poco di umano. Anche questo capo d'opera è una sorta di film per il cinematografo a geroglifico dell'avvenire.

Conclusione.

Dobbiamo stupirci di tal mancanza d'umanità e pensare, che con essa il fortunato drammaturgo abbia pagato i suoi successi, tanto maggiori di quelli effimeri de' suoi colleghi? No; i suoi successi son dovuti a solidissime qualità d'uomo di teatro, dagli altri non possedute. E anzi quel difetto, in lui tanto evidente, insegna, se non mi sbaglio, qualche cosa. Si può dire che Kaiser abbia colla sua vertiginosa attività consumata tutta la sostanza dell'arte espressionista. Problemi, materia, tecnica di essa egli li ha portati all'assurdo. Ora, se davvero ci fosse stata quella gran ricchezza, di cui si favoleggiava, la figura dell'audace *recordman* apparirebbe ben meschina, e la sua impresa stolta. Invece l'impresa è riuscita; e anzichè provar la sua insufficienza, Kaiser si palesa l'accortissimo liquidatore di tutta l'azienda. Dunque? Dunque non è vero che fosse spuntata l'alba d'un nuovo giorno, che un sole mai visto fosse pronto all'orizzonte ecc. O almeno, non c'è in simili affermazioni molto più di vero dell'assai banale verità, che ogni giorno della vita del mondo è un principio perchè il nuovo nasce lentissimamente ogni giorno. Lo sforzo dell'espressionismo pare a me non esser dovuto alla necessità di dar espressione ad un mondo nascente ancora anonimo, ma piuttosto al desiderio di far assurgere l'inquietudine del tempo (in quanto sentita artisticamente) ad un valore immeritato. E' ancora la vecchia illusione nell'arcana potenza d'una formula nuova; è il gusto dell'illusionismo formalistico, antica peste dell'arte. E non si confonda, dicendo essere in giuoco alcunchè di ben grande, la tragedia della nostra epoca. Gli immani dolori da essa provocati sono come le piogge d'una tempesta succeduta ad una lunga siccità; noi non sappiamo quando tutte le vene sotterranee siano gonfie, e quando e dove le fontane possano di nuovo gettare acqua. Si trivella adesso rabbiosamente il terreno con uno strumento sempre fatale per l'arte, la volontà, « *Der Wille zum Drama* ». (« *Voluttà del dramma* ») s'intitola una delle raccolte espressioniste. Titolo significativo; spasmodico volontarismo è infatti tutto l'indirizzo espressionista. Ma in arte assai meno ancora che in politica questo gaglioffo idolo di generazioni solamente tese al successo o infantilmente piagnucolanti *Erlössung* (liberazione) vuol dire vera potenza. L'espressionismo è stato certo un'esperienza utile per gl'insegnamenti prevalentemente negativi, che se ne possono trarre. Ha educato altresì un poco il pubblico grosso rompendogli in mano certi schemi a cui credeva troppo incondizionatamente; ha riportato il gusto d'una maggiore austerità di visione, e insieme d'una tecnica più agile e vana; ha reso indispensabile (ahi, anche troppo!) la collaborazione del *régisseur* col poeta; ha contribuito ad approfondire i limiti e le possibilità del dramma come opera di teatro. Ma i giovamenti rimarranno sterili, finchè non dia di nuovo frutti la convinzione (nata tacitamente nell'umiltà dello spirito creatore), che la vera madre dell'arte, sola realizzatrice dell'esperienze e delle volontà umane è la ingenua fantasia.

LIONELLO VINCENTI.

PIERO GOBETTI, *direttore responsabile*.
Soc. An. Tip. Ed. « L'ALPINA » - Cuneo